

IRENE WHITTOME

1980 - 82

ENCAUSTICS

ROOM 901

901 / LE 4 JUILLET 1982

LA GAUCHETIERE

SAINT - ALEXANDRE

IRENE WHITTOME

1980 - 82

ENCAUSTICS

ROOM 901

901 / LE 4 JUILLET 1982

LA GAUCHETIERE

SAINT - ALEXANDRE

ALBERTA COLLEGE OF ART
G · A · L · L · E · R · Y

MARCH 17 » APRIL 6

ACKNOWLEDGEMENTS

All works in the exhibition are provided courtesy the artist, Irene Whittome and Yajima Galerie, Montreal

Catalogue text: Jacqueline Fry

English translation: Catherine Sage

Photography (except where otherwise noted): Courtesy the artist

The artist's presence in Calgary is assisted by funds provided by The Canada Council. Visiting Artists Programme.

© 1983 ALBERTA COLLEGE OF ART GALLERY
Southern Alberta Institute of Technology

Unless otherwise indicated, dimensions are in centimetres; height precedes width precedes depth.

INTRODUCTION

The Alberta College of Art Gallery is pleased to have the opportunity to present this exhibition of recent work by Irene Whittome — to our knowledge, a premiere in this province. This exhibition continues the didactic intention of the Gallery, as a component of its programme, to familiarize our audience with mature artwork produced in other art centres across this country.

Irene Whittome, who has resided in Montreal since 1968, is one of Canada's foremost contemporary artists, primarily in the sculptural and installation arenas.

This exhibition assembles in one location work that was initially in three situations in Montreal in November 1982, specifically referenced in the title:

ENCAUSTICS
ROOM 901
901/LE 4 JUILLET 1982
LA GAUCHETIERE
SAINT ALEXANDRE

at the Musee d'art contemporain, her studio (Room 901, rue Saint-Alexandre) and the Yajima Gallery. In addition, included are encaustic pieces first exhibited in 1980.

These encaustic panels and crosses provide an introductory reference to the motifs and forms used in the installation completed in a two year period at the Saint-Alexandre studio. The vestiges of the latter installation exhibited at the Alberta College of Art are assisted in terms of context by the presence of the video tape entitled, *901/LE 4 JUILLET 1982*, the boxes and photographs. The boxes, as Jacqueline Fry explains in the ensuing catalogue text, mirror the transformation of that studio space.

This interaction enlarges our perception of a specific space, the Alberta College of Art Gallery, while alluding to another and provides the viewer the opportunity of a referential investigation of these objects within the actuality and memory of these two situations.

Sincere gratitude is extended to the artist, Irene Whittome and anthropologist, Jacqueline Fry, author of the catalogue text for their expenditure of much thought, time and effort towards this exhibition and catalogue. In addition, the continuous efforts of the Gallery staff and the support of the administration, the staff and students of the Alberta College of Art is gratefully acknowledged.

Val Greenfield
Curator

Saint-Alexandre
1980-1982

1-6 6 photographs





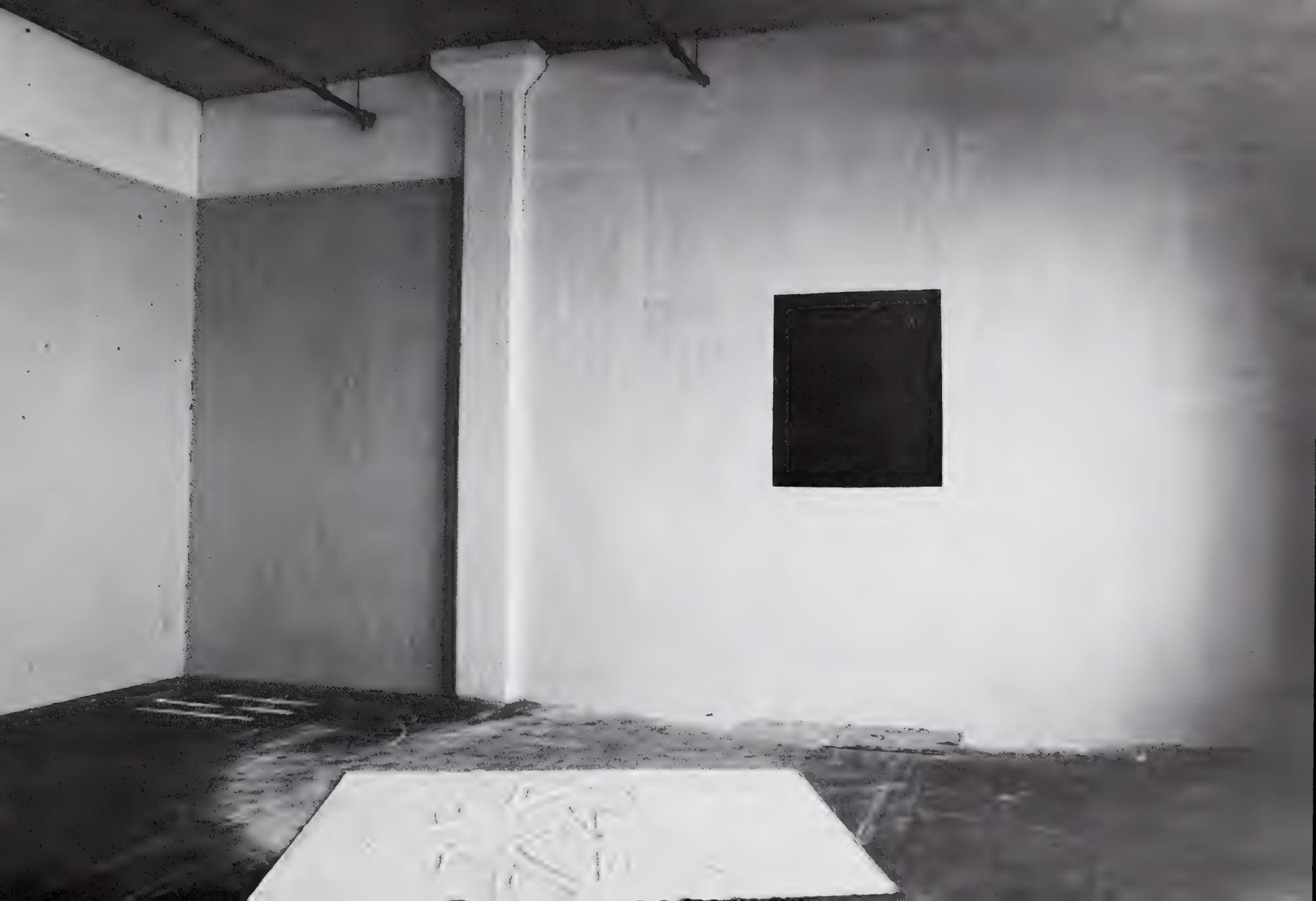
Digitized by the Internet Archive
in 2015

<https://archive.org/details/irenewhittome19800whit>















Encaustic Installation,
September 1980

IRENE WHITTOME 1980-82

ENCAUSTICS

ROOM 901

901/LE 4 JUILLET 1982

LA GAUCHETIERE

SAINT-ALEXANDRE

Fragments for a Personal Museum or A Garden of Vestiges

A black and white 16 mm film lasting three minutes, boxes mounted on the wall, a series of photographs, a white canvas on a stretcher, a canvas whitened with pigment, and a black painted cross constitute what the Alberta College of Art Gallery will receive of Irene Whittome's most recent work. This work was shown in Montreal in November 1982, as fragments in three locations: the Musée d'art contemporain (the film), the rue Saint-Alexandre studio (*Room 901*), the private Galerie Yajima (the boxes and photographs). Added to these pieces which have been removed from the Montreal locations which sustained their meaning, are some works representing the artist's previous artistic activity — panels and crosses exhibited under the title *Encaustics* in September 1980.

Referring, at the very beginning of this text, to the original fragmentation is to remain faithful to a work whose physical organization and its connotations will be profoundly modified by the journey which takes it to a single location in Calgary. These modifications may be considered to be logical and desirable, they are virtually inherent in Irene Whittome's temporarily finished objects. Each object is susceptible to transformations, and the installation which relates several objects and creates a space is itself, for the artist, from the beginning, the agent of ever-renewable interaction. Each new exhibition site becomes a space for creation rather than an incidental institutional container¹.

Fragments Pour un Musée Personnel ou le Jardin de Traces

Un film de 16 mm en noir et blanc d'une durée de trois minutes, des boîtes murales, une série de photographies, une toile blanche sur châssis, une toile blanchie par du pigment et une croix noire peinte, constituent ce que, l'Alberta College of Art Gallery va accueillir de l'oeuvre la plus récente d'Irene Whittome. Cette oeuvre s'exposait à Montréal en novembre 1982 fragmentée en trois lieux: le Musée d'art contemporain (le film), l'atelier de la rue Saint-Alexandre (*Room 901*), la galerie privée Yajima (les boîtes et les photographies). A ces travaux désormais éloignés des trois espaces montréalais qui supportaient leurs sens vont s'ajouter quelques oeuvres témoins de la période d'activité antérieure de l'artiste — panneaux et croix exposés sous le titre "Encaustics" en septembre 1980.

Qu'il faille dès le commencement de ce texte retourner vers cette fragmentation originelle c'est rester fidèle à une oeuvre dont l'organisation physique et ses connotations vont être profondément modifiées par le voyage qui la conduit vers un seul lieu d'accueil. Ces modifications peuvent être considérées comme logiques et souhaitables, elles sont virtuellement présentes dans les objets transitoirement finis d'Irene Whittome. Chaque objet est susceptible de transformations, et l'installation qui associe plusieurs objets et crée un espace est elle-même, pour l'artiste, au départ, porteuse de relations sans cesse renouvelables. Chaque nouveau lieu de présentation devient plutôt un espace à créer qu'un contenant institutionnel anecdotique¹.



"901 / le 4 juillet 1982"

16 mm B/W film

(inside elevator)

332 × 243 × 365 cm

Photograph: Brian M. McNeil

In Montreal, at the Musée d'art contemporain, the film projected outside the rooms which housed the exhibition *Reperes*² in a sense found in the freight elevator, an ideal spot to affirm its presence and its intentions. The elevator, completely and exceptionally painted black inside, was like an immense open box, whose blackness seemed to be incessantly contradicted by the luminous flickerings of the image, like a little picture shaken in the depths of a black museum. The "black box" will probably endure in Calgary. The light emerges, vacillates, brightens, illuminates, weakens, incandescs again, then slowly disappears, giving place to black nothingness. A black Greek cross, the focus of these luminous transformations, is revealed, reflected, hidden, modified. The wall, the floor, a pigment-covered canvas on the floor, part of the window whose dark metallic frame assumes the form of a grid, all participate in the modifications wrought by the light of passing time. Equipped with an explanatory leaflet which includes a photograph³, the visitor involved in the elevator finds himself at once confronted by an object and invited to see another. The subsequent visits to the studio, and then to the exhibition of a series of boxes and photographs, will refer us back to this film, making our itinerary a circular one.

A Montréal, au Musée d'art contemporain, le film projeté hors des salles qui présentaient l'exposition "Repères"² avait en quelque sorte trouvé dans le monte-charge de l'étage un lieu idéal pour affirmer sa présence et ses intentions. Le monte-charge entièrement et exceptionnellement peint en noir à l'intérieur s'offrait comme une immense boîte ouverte dont la noirceur semblait sans cesse dénoncée par les sautilllements lumineux de l'image comparable à un petit tableau agité dans le fond d'un musée noir. Il est probable que la "boîte noire" subsistera à Calgary. La lumière émerge, vacille, éclaire, illumine, faiblit, jette à nouveau intensément des feux, puis disparaît avec lenteur cédant la place au néant noir. Une croix grecque noire, visée de ces transformations lumineuses se révèle, se reflète, se cache, se modifie. Le mur, le plancher, une boîte pigmentée blanche au sol, une partie de la fenêtre dont le châssis métallique sombre des vitres affecte la forme d'une grille participent également au jeu des modifications apportées par la lumière du temps qui passe. Muni d'un feuillet explicatif comprenant une photographie³, le visiteur engagé dans le monte-charge se trouve à la fois confronté à un objet et invité à en voir un autre. La visite ultérieure à l'atelier, puis celle à l'exposition des séries de boîtes et photographies nous renverront à ce film, donnant à notre parcours une forme circulaire.

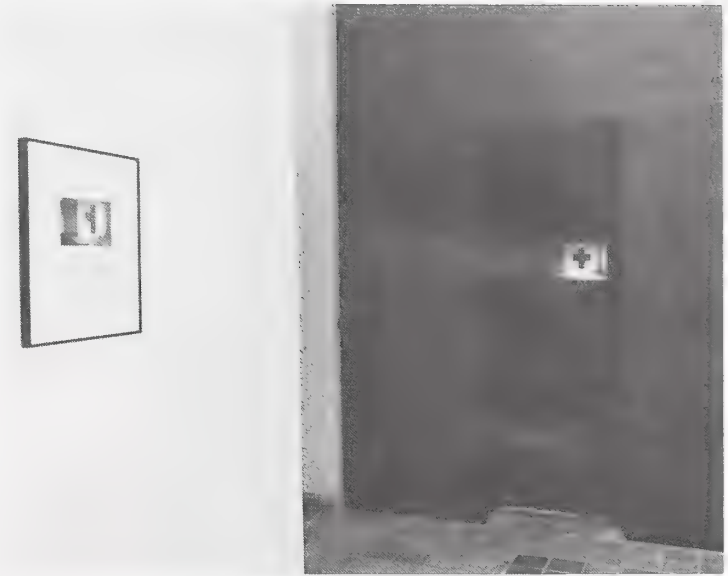
"901 / le juillet 1982"
16 mm B/W film
(photo of film image)

Photograph: Brian M. McNeil

At the museum, the film, seen first, informs us of the natural physical modifications undergone during a day telescoped into three minutes of selected views. It indicates the changes brought about by two years of work on the pieces in the studio, unceasing modifications, some of which are apparent in the boxes and photographs shown in the Galerie Yajima.

Back at the studio, we pass from the film to the performance in which we are actors. We go to the ninth floor, and participate in the originality of the total space: an entrance which seems to direct us toward sites of light industry, a large elevator similar to a freight elevator, a corridor, a turning, a door opening to the studio...

What strikes us from the beginning is the specificity of the site. Nothing will remain of this place in Calgary but two vestiges, two squares of white canvas; the film, boxes and photographs will reintroduce its presence by the representation of moments of its construction. The neutral spaces of the Alberta College of Art Gallery will receive the memory of a place the public will not have explored in its definitive aspect, but the indications of the aesthetic adventure it witnessed will be there.



Au musée, le film vu en premier nous renseigne sur les modifications physiques naturelles de l'oeuvre survenues pendant une journée concentrée en trois minutes de plans sélectionnés. Il nous annonce les modifications apportées par le travail de deux années à l'oeuvre, dans l'atelier, modifications incessantes dont certaines seront visibles dans les boîtes et photographies présentées à la galerie.

Renvoyés à l'atelier, nous passons du film à la performance dont nous sommes des acteurs. Il s'agit de monter au neuvième étage, de participer à l'originalité de l'espace total: entrée qui semble nous diriger vers des lieux de petite production industrielle, gros ascenseur semblable à un monte-charge, corridor, un tournant, porte ouverte sur l'atelier...

Ce qui nous frappe dès l'entrée c'est la spécificité du lieu. De ce lieu il ne subsistera rien à Calgary sinon deux traces, deux carrés, de toile blanche, le film, les boîtes et les photographies réinstallant sa présence par la représentation de moments de sa construction. Les espaces neutres de l'Alberta College of Art Gallery vont recueillir la mémoire d'un lieu que le public n'aura pas exploré dans son aspect définitif, mais les indices de son aventure esthétique seront là.

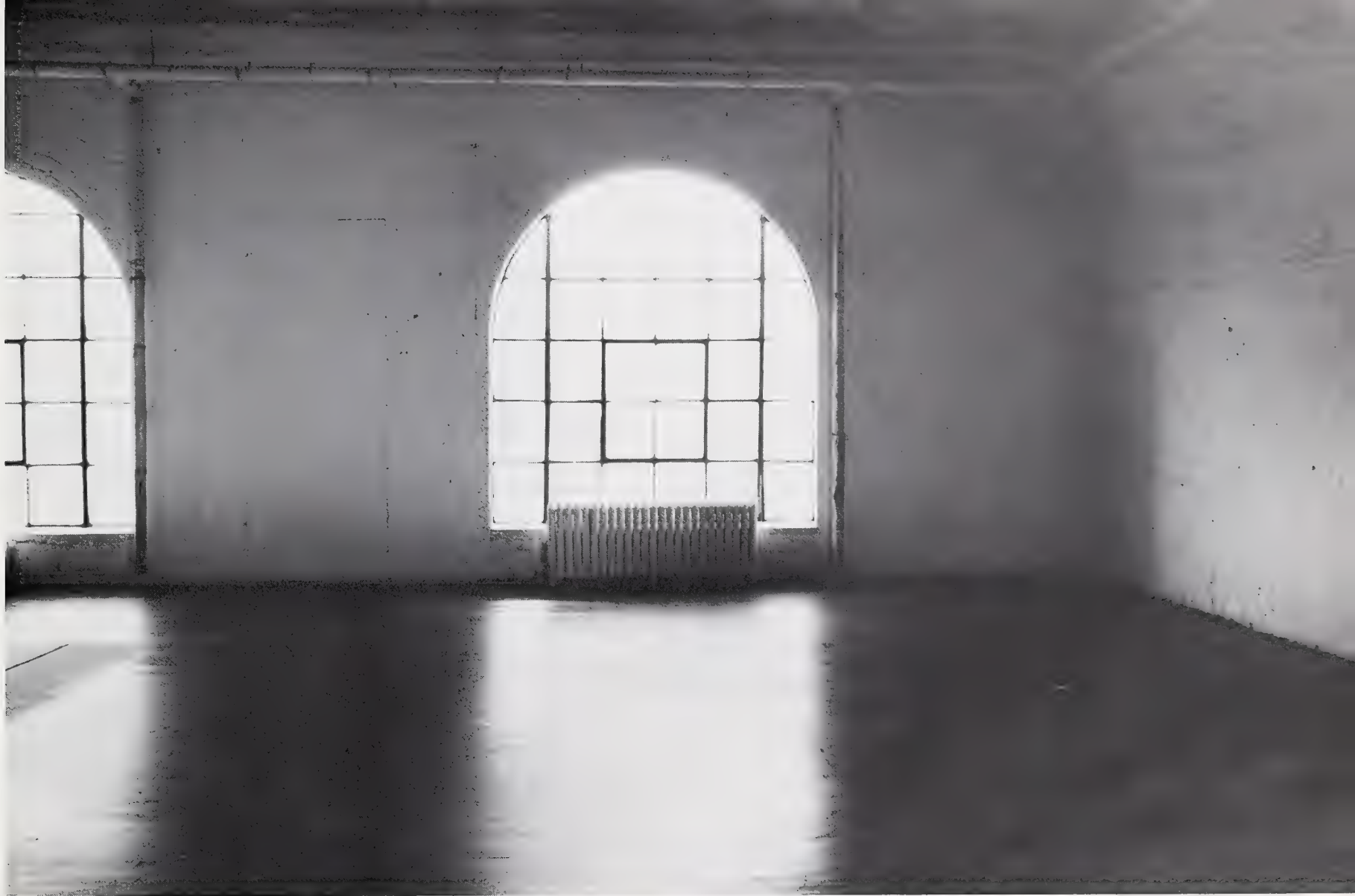
The high-ceilinged room, almost square, is empty. In the bare space each architectural element assumes a crucial importance which resides as much in the rapport it establishes with the other elements as in its own particular form. Through the squared panes of the two huge semicircular vaulted windows (partially glimpsed in the film), the daylight underlines a general whiteness underscored by silence. Paint imparts this whiteness: on the walls, on a column and capital which hold a key architectural position, on a pilaster which projects out a little to the left of the wall bearing the large cross, a wall hemmed in on the ground by small amounts of white pigment, and finally, also on the ground, a square canvas covered over with white pigment inscribed with several linear motifs and with a cross of Saint Andrew, and traces of white dust. The graphic aspect of elements of the two white radiators, beneath the “romanesque” windows, contributes to the effect of circumfused whiteness, to the play of volumes of the columns, the pilaster, and the motif of the pipes on the ceiling. The white column relates to the black vertical branch of the cross. The blackness of the cross, while affirming the design of the motif, accentuates the presence of whiteness. Looking and moving around we discover additional details which contribute to the essence of the work. For example, the stark white covering on the brick walls reveals the motif of the associated rectangular prisms. The wall carrying the cross, a false wall, is seen as a geographical surface, with its slight relief and depressions provided by the cracks and stains of aging and drops of paint visible here and there. A clear gray covers three-quarters of the walls in the corner to the left of the pilaster. Only the carefully cleaned and varnished wooden floor boards will provide a coloured surface with a little warmth which eludes the white-black-gray trilogy presided over by white; its patina reflects the cross from the ground.

The first impressions tend to involve us as participators in an affecting theatrical set. The contemplative experience to which we seem to be invited is a little derivative of theatre. The connotations of place thus prepared refer us to the “religious”, even “funereal”. The idea of isolation, of beyond isolation, emerges. Yet the evidence of artistic application is too strong for the contemplative experience not to be seduced by formal effects. In the studio, finally, we do not recognize exactly the spatial disposition indicated by the film in the museum elevator. So we must leave *Room 901* for the boxes and photographs shown on rue Sainte-Catherine.

The seven photographs and twenty-two boxes from Montreal are included in Calgary. Two or three new boxes will doubtless be added, thus increasing the

La salle a haut plafond, presque carrée est vide. Dans l'espace nu chaque élément architectural prend une importance essentielle qui réside tout autant dans le rapport qu'il établit avec les autres éléments que dans sa forme spécifique. A travers les vitres à châssis grillagé de deux immenses fenêtres à voutes en berceau (partiellement entrevues dans le film), la lumière du jour souligne une blancheur générale doublée de silence. Cette blancheur provient de la peinture: celle des murs, d'un pilier à chapiteau qui occupe une position architecturale clef, d'un pilastre qui s'avance en léger relief à gauche du mur porteur de la grande croix, ce dernier bordé au sol de petites collines de pigment blanc, et enfin également sur le sol, d'une toile carrée recouverte de pigment blanc incisé de quelques motifs linéaires et d'une croix de Saint-André et des traces de poussière blanche. Le graphisme des éléments des deux radiateurs blancs au bas des fenêtres “romanes” se combine aux effets de blancheur ambiante, aux jeux des volumes du pilier, du pilastre, et au dessin des tuyauteries au plafond. Le pilier blanc joue avec la branche verticale noire de la croix. Le noir de la croix tout en affirmant le dessin du motif accentue la présence de la blancheur. Regarder et circuler entraîne la rencontre de détails supplémentaires qui contribuent à l'être de l'oeuvre. Par exemple le blanc cru qui recouvre les murs en briques laisse apparaître le dessin des prismes rectangulaires associés. Par contre, le mur porteur de croix, faux mur, se présente comme une surface géographique avec ses fins reliefs et ses dépressions dues aux craquelures et taches de vieillissement et aux gouttes de peinture visibles un peu partout. Un gris franc recouvre les trois-quarts des murs en coin à gauche du pilastre. Seules les lames de bois du plancher nettoyées avec soin et vernissées offriront une surface colorée un peu chaude qui échappera à la trilogie blanc-noir-gris que le blanc domine; sa patine capte au sol les reflets de la croix.

Ces premières impressions tendent à faire de nous les figurants d'une mise en scène émouvante. L'expérience de type contemplatif à laquelle il nous semble être conviés relève quelque peu du théâtre. Les connotations du lieu ainsi préparé nous renvoient au “religieux”, voire au “funéraire”. L'idée d'isolement et de dépassement de l'isolement émerge. Toutefois, les marques de l'investissement artistique sont trop fortes pour que l'expérience contemplative ne soit pas flattée par les jeux formels. Finalement nous ne reconnaissons pas exactement dans l'atelier le dispositif spatial révélé par l'image du film dans le monte-charge du musée. Dès lors nous devons quitter *Room 901* pour les boîtes et les photographies exposées rue Sainte-Catherine.



"Room 901"
Installation 1982
(detail)

precision of the visual testimony these constructions provide. One could imagine as many boxes as photographs which have been taken in the studio, constructed as an attempt to fix the memory of these diverse and/or successive configurations of work achieved with the space (there are about four hundred photographs).

What confronts us here is a sense both of Sameness and of Difference. An object undergoes ceaseless transformations but remains nevertheless recognizable. It is the same place (the studio) but different areas, and the same time (two years of work). The images proffered by the photographs and the boxes, witnesses to these acts of transformation, invite us to share an aesthetic experience which, as it did in the Montreal studio, strikes us first by its formalist aspect.

Difference issues from the artist's interventions in the studio space, itself naturally modified by the cyclical passing of the hours of the day and the night and by the points of view disclosed by a concrete survey of the areas. The seven flat images in black and white on glossy paper arrest seven particular stages in Irene Whittome's interventions. The twenty-two boxes tend to break free of the restraints of photographic documents to construct for us fragments of a real and imagined space. Pine wood glass-fronted parallelepipeds, hung on the wall, they are grouped in irregular series or shown alone. We notice immediately that certain boxes are deeper and that their sides are painted white. As well as wood and a photograph, the materials used for each construction may be summed up by "foamcore" (used for architectural models) and paint (white, black, gray), to which must be added, for some boxes, pieces of canvas (painted or natural) with more or less frayed edges. Hide-and-seek with the photograph by means of paint, rubbing, collage, montage, discreet tracing and graffiti in pencil have contributed to the creation of multiple aesthetic versions of the depicted space. Elements which never cease to alter, constitute the focal points of the studio's architecture, the studio inhabited by the black cross. The cross, moreover, rather than inhabiting the space, assumes it. It is everywhere present, seen in the visible part of the photograph, as one of the forms which herald, alter or complete it, for example: a white square, a black Latin cross, a white Greek cross, or its vertical branch rejoining the line separating the wall from the floor. But in one box, a deep white box, the photograph has disappeared, covered all over with brush strokes.

The photographic image which, differently each time, record the modified presence of the cross, the play of light and shadow, of colours painted on the walls and interrelations between elements of spatial configuration, combines with what animates the emptiness of the box: the construction of mementoes of the photographed elements. The white column in the studio, in particular, represented

A Calgary, les sept photographies et les vingt deux boîtes montréalaises sont présentes. Deux ou trois nouvelles boîtes seront ajoutées sans doute, augmentant ainsi la précision des témoignages visuels que constituent ces constructions. On pourrait imaginer autant de boîtes que de photographies prises dans l'atelier pour tenter de fixer le souvenir des configurations diverses et/ou successives du travail effectué avec l'espace (quatre cent photographies environ).

Ce qui est ici mis en évidence c'est à la fois le Même et le Différent. Un objet est soumis à des activités de transformation incessante mais il reste cependant reconnaissable. Il s'agit d'un même lieu (l'atelier) mais à divers endroits, et d'un même temps (deux années de travail). Les images offertes par les photographies et les boîtes témoins de ces activités de transformation nous convient à partager une expérience esthétique dont, comme dans l'atelier montréalais, l'aspect formaliste assaille en premier notre regard.

Le Différent résulte des interventions de l'artiste dans l'espace de l'atelier lui-même naturellement modifié par l'écoulement circulaire des heures du jour et de la nuit et par les points de vue que révèlent un parcours concret des lieux. Les sept images plates en noir et blanc sur papier glacé fixent sept étapes particulières des interventions d'Irene Whittome. Les vingt-deux boîtes tendent à s'échapper des contraintes du document photographique pour construire à notre intention des fragments d'un espace vécu et imaginé. Parallélépipèdes en bois de pin à l'avant vitré, accrochés au mur, ils se groupent par séries irrégulières ou se présentent isolés. Nous nous apercevons immédiatement que certaines boîtes sont plus profondes et que leurs côtés sont peints en blanc. Outre le bois et une photographie, les matériaux se résument pour chaque construction au "foamcore" (matériel dont les architectes se servent pour leurs maquettes) et à la peinture (blanche, noire, grise), auxquels il faut ajouter pour certaines boîtes des morceaux de toile (peinte ou crue) aux bords plus ou moins effilochés. Cache-cache avec la photographie par peinture, frottage, collage, montage, tracages et graffitis discrets au crayon, ont contribué à la mise en place des multiples versions esthétiques de l'espace figuré. Les éléments qui ne cessent de se modifier constituent les points chauds de l'architecture de l'atelier habitée par la croix noire. Cette dernière, par ailleurs, plutôt que d'habiter le lieu, l'assume. Elle est partout présente, par le biais de la partie visible de la photographie, sous une des formes qui l'annoncent, l'altèrent, ou la complètent, par exemple: un carré blanc, une croix latine noire, une croix grecque blanche, ou sa branche verticale rejoignant la ligne qui séparé le mur de plancher. Toutefois dans une boîte, une boîte blanche et profonde, la photographie a disparue, recouverte totalement de coups de pinceau.

by a plaque or block of wood painted white, recreates the depth of the original space and seems to control the disposition of formalist interplay by its changing position⁴.



Closer scrutiny of the boxes reveals a more complex working on modification per se and on an attempt to preserve the evidence of this modification. Indications of transformation conveyed by each photograph glued to the back of the box are manifold. We witness, for example, variations in the placement of the white “carpet” on the ground in relation to the wall with the cross, alterations in the motif incised in its white pigmented surface, transformations in the traces of white pigment on the ground (those arranged in parallel bands or those created by the trail of the carpet-canvas in changing position). The delineation of the space by means of the camera allows us to follow a privileged path and what is given us by the photographic fragments is prolonged in the construction. The construction consecrates the imaginary nature of the space. The painted wooden components (even or uneven painting, action painting, partial painting) propose modifications of space which are no longer those experienced in the studio and recorded photographically. To the photography and the construction are added painting,

L'image photographique qui rend compte chaque fois diversement, outre de la geste de la croix, des jeux d'ombre et de lumière, des couleurs peintes sur les murs et des interrelations entre les éléments de la configuration spatiale, se combine à l'animation du vide de la boîte par la construction de rappels des éléments photographiés. Le pilier blanc de l'atelier en particulier sous forme d'une plaquette ou bloc de bois peint en blanc recrée la profondeur de l'espace originel et semble contrôler le dispositif des jeux formels en changeant sa position.⁴

La Gauchetière

1980-1982

49.5 × 43 × 7

Photograph: Brian M. McNeil

Un regard plus attentif porté aux boîtes découvre un travail plus complexe sur la modification en tant que telle et sur la tentative d'en conserver les traces. Les indices de transformation indiqués par chaque photographie collée au fond de la boîte sont innombrables. Nous sommes témoins par exemple des variations de placements du “tapis” blanc au sol en relations avec le mur à croix, des changements du dessin incisé dans sa surface pigmentée blanche, ou encore des transformations des traces de pigment blanc au sol (celles organisées en bandes parallèles ou celles obtenues par la traînée du tapis-toile changeant de position). Le découpage de l'espace par l'appareil photographique nous permet de poursuivre des parcours privilégiés et ce qui nous est donné par le fragment photographique se prolonge par la construction. La construction consacre le caractère imaginaire de l'espace. Les bois peints (peinture, lisse ou dégradée, peinture gestuelle, peinture partielle) proposent des modifications d'espace qui ne sont plus celles expérimentées dans l'atelier et enregistrées photographiquement. À la photographie et à la construction s'ajoutent la peinture, déjà mentionnée, et le dessin. Le dessin au crayon joue un rôle essentiel, d'autant plus essentiel qu'il est discret. Il émet des signaux. Les tracés: croix, lignes droites, triangles, arcs, peuvent être considérés comme des marques à part entière, marques de l'activité ou de l'existence du producteur,⁵ mais elles manifestent également une insistance sur des éléments structurels de l'espace ou sur la croix en devenir. Parfois le tracé est peint, comme par exemple celui en forme d'arc qui reprend la forme de la vouute en berceau de la fenêtre.

already mentioned, and drawing. Pencil drawing plays an essential role, the more essential because of its discretion. It emits signals. The markings — crosses, straight lines, triangles, arcs — may be considered as being marks completely apart, signs of the activity or of the existence of the producer⁵; but they manifest equally an insistence on the structural elements of the space, or on the cross in evolution. Sometimes the sketch is painted, as for example, the arc-shaped one which recalls the semicircular vault of the studio window.

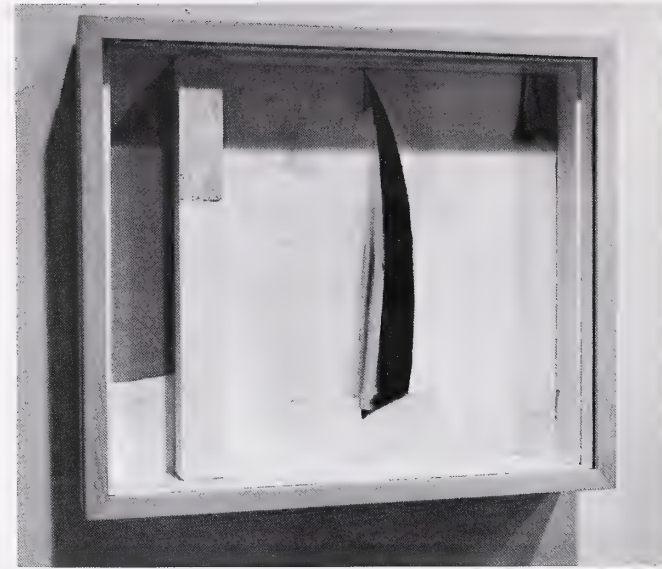
La Gauchetiere
1980-1982
49.5 × 43 × 7

Photograph: Brian M. McNeil

The seven photographs, which should be examined carefully, show what in the boxes is hidden, suggested or combined, and what in the film is concentrated and localized. The seven chosen moments in the life of the installation fix the configuration of the site which in the studio contains and surrounds the black cross.

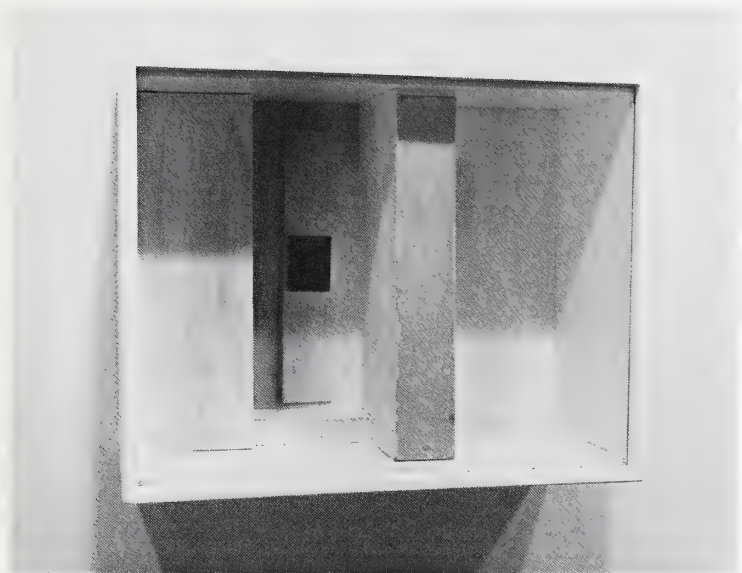
As it is a question here of photographic images, the idea of the fictive, of the imaginary, provided by confrontation with the boxes, disappears. This concept gives way to a sort of sense of having to deal with an objective phenomenon. The images give themselves up to us as fragments of reality⁶. We are in the studio, in the presence of objects fundamental to Irene Whittome's aesthetic trajectory. We see them in their true place, in ephemeral situations felicitously fixed. We recognize the landmarks and share the adventure of modification in a sense "in the field". The photographic fragments which the non-painting has highlighted in the box assume thereby all their meaning, and complete our perception of the work executed by the artist with a precise space.

At this final point in our journey, which has in essence been limited to a material acquaintance with the works, we are probably better prepared for the reflection they inspire. First of all we must recognize in the works themselves indices of references and meanings, only after which will we have a right to question beyond the territory assigned to us by these works in their exhibition space.



Les sept photographies qui devraient être regardées avec soin informent sur ce qui dans les boîtes est caché, suggéré ou combiné et ce qui dans le film est concentré et localisé. Les sept moments de la vie de l'installation choisis fixent la configuration du lieu qui dans l'atelier contient et environne la croix noire.

Comme il s'agit cette fois d'images photographiques, l'idée de fiction d'imaginaire, provoquée par la confrontation avec les boîtes, disparaît. Elle cède la place à une sorte de conscience d'avoir à traiter avec un phénomène objectif. Les images se donnent à nous comme des morceaux de réalité⁶. Nous sommes dans l'atelier, en présence des objets supports de la trajectoire esthétique d'Irène Whittome. Nous les voyons à leurs vraies places, dans des situations éphémères heureusement fixées. Nous saisissons les points de repères et partageons les aventures de la modification d'une certaine manière "sur le terrain". Les fragments photographiques que la non-peinture a mis en évidence dans les boîtes prennent alors tout leur sens et complètent notre vision du travail effectué par l'artiste avec un espace précis.



La Gauchetière
1980-1982
35.5 × 44 × 20
Photograph:
Brian M. McNeil

We certainly easily discern “Whittomesque” principles in this work, that is to say modes of fabrication elaborated on and perpetuated in previous work and which, because they are still present, denote the constituent parts of the character of the work. First of all we recognize the recourse to seriality and to assemblage methods; this recourse precipitates the creation of forms which take charge of a space, at the same time as it supports the organization of marks or traces which prolong time past into time present. We recognize as well a double strategy operating both between the visible and the invisible and between the natural and the manufactured. Finally we find the autobiographical imprint instrumental in causing conceptual time (the expression of the idea of time) to enter into personal time (the markings of the artist's presence).

This serial order which Irene Whittome's work institutes, and which has been discussed at length in texts concerning it⁷, is manifest here in an obvious material configuration: the group of boxes, the photographic series and the repetitive flickering of a film image focussed on the unity of one location and its variations.

A ce point ultime de notre parcours dont l'essentiel s'est limité à une rencontre matérielle avec les oeuvres nous sommes probablement mieux préparés à la réflexion qu'elles suscitent. Il s'agit tout d'abord de reconnaître dans les oeuvres elles-mêmes les indices de références et de significations après quoi, seulement, serons nous en droit de questionner ces oeuvres hors du territoire qu'elles nous ont assignées dans l'espace de leur exposition.

Il est certain que nous retrouvons facilement dans l'oeuvre d'aujourd'hui des principes “whittomiens”, c'est-à-dire des modes de faire élaborés et perpétués dans des travaux antérieurs et qui, parce que encore présents, dénotent les constituants du caractère de l'oeuvre. En premier lieu nous retrouvons le recours à la sérialité et aux méthodes d'assemblage; ce recours suscite la création de formes qui prennent en charge un espace en même temps qu'il supporte l'organisation de marques ou traces qui prolongent le temps passé dans le temps présent. Nous retrouvons également une double stratégie entre le visible et l'invisible et entre le naturel et le fabriqué. Nous retrouvons enfin l'empreinte autobiographique destinée à faire basculer le temps conceptuel (l'expression de l'idée de temps) dans le temps personnel (l'ensemble des marques de la présence de l'artiste).

Cet ordre sériel qu'institue le travail d'Irène Whittome et qui a déjà été longuement mentionné dans les textes qui le concernent⁷ s'exprime aujourd'hui par une configuration matérielle précise: l'ensemble des boîtes, la séries photographique et le sautilllement répétitif d'une image filmique concentrée sur l'unité d'un lieu et ses variations. Donnant vie à cet ordre c'est la mise en évidence de la modification de l'oeuvre qui s'organise sous nos yeux. La stratégie entre le visible et l'invisible (une mise en évidence de l'absence, ce que l'oeuvre terminée censure), nous la retrouvons cette fois, centrale. Elle est le sujet même de l'exposition. Quand à l'empreinte autobiographique, elle se manifeste ici plus que jamais. Les marques effectuées par Irène Whittome, entaillées volontairement insolites sur la matière mise en forme pour attirer l'attention sur le producteur, ne suffisent plus.⁸ L'artiste se manifeste comme acteur dans son scénario. Source d'une oeuvre à long terme dont elle décrit l'invention et les raffinements, Irène Whittome soumet toutefois ses activités à un autre système d'ordre, celui de la Nature; cet ordre particulier, cyclique, qui jour après jour dans l'espace de l'atelier va agir à la façon d'un peintre et d'un architecte.

Giving life to this order is the manifestation of the work's modification, which takes place before our eyes. The dynamics of the visible and the invisible (an affirmation of absence, what the finished work prohibits), is found again here, and is pivotal. It is the very subject of the exhibition. As for the autobiographical imprint, it is more than ever manifest here. Marks enacted by Irene Whittome, deliberately unexpected slashes applied to draw attention to the enactor, no longer suffice⁸. The artist is manifest as an actor in her scenario. Source of a long term work whose invention and refinements she describes, Irene Whittome nevertheless submits her activities to another system of order, Nature's system, that specific, cyclical order which day after day in the studio space will act as painter and architect⁹.

It is interesting to note that concomitant with the persistence of some fundamental directions of the artist's work, certain characteristics are performed eliminated, excluded by the logical dictates of the proceedings undertaken for this exhibition: the use of found objects, in their original state or transformed, for example, which characterizes so many of the works done in an already distant period (1968-1973), and during later periods up to 1980, this usage which we have associated with the concept "*Bricolage*",* has stopped playing a structural role. This time the producer has a particular project¹⁰. Substituted for the found object is what is already in the space, the architectural supports, and the ambient quality of the light, which through the large windows plays naturally with this space. A minimum of visual intervention, to be developed by the artist, will combine with these constants. The project implies the documentation and the conservation of these combinations and leads to the photographic and film work as well as to the construction of the model-boxes.

*"*Bricolage*" has no precise equivalent in English, and as a result has lately been absorbed into the language, especially in the context of contemporary sculptural or artistic production. Literally, it means to do odd jobs, to potter about, to make do with whatever is at hand in performing a large number of diverse tasks. By extension, in an artistic and intellectual context, it means the imaginative adaptation of available materials and concepts (trans. note).

Il est intéressant de noter que parallèlement à la persistance de quelques directions fondamentales du travail de l'artiste, certains caractères se sont exclus d'eux-mêmes sous la pression logique de la démarche entreprise pour cette exposition: l'utilisation d'objets trouvés, bruts ou transformés, par exemple, qui caractérise tant d'œuvres construites dans une période déjà ancienne de création (1968-1973), puis dans des périodes ultérieures jusqu'en 1980, cette utilisation que nous avions associée au "*Bricolage*" a cessé de jouer un rôle structurel. Cette fois le producteur possède un projet particulier.¹⁰ A l'objet trouvé se substitue ce qui se trouve déjà dans l'espace nu, soit d'une part les supports architecturaux, puis la qualité mouvante de la lumière qui a travers les grandes fenêtres va jouer naturellement avec cet espace. Le minimum de signes plastiques que l'artiste va élaborer va se combiner avec ces données. Le projet implique la documentation et la conservation de ces combinaisons et conduit au travail photographique et filmique ainsi qu'à la construction de la boîte-maquette.

La Gauchetière

1980-1982

49.5 × 43 × 7

Photograph: Brian M. McNeil



The series of boxes begun in 1969 and exhibited in 1973¹¹ arose from a system of the assemblage, montage and collage of objects of heterogeneous appearance in a space with an average depth of approximately 15 to 20 cm, enclosed by a back and sides of wood and by a frontal glass. These three-dimensional constructions already manifested a logic and method of organizing a certain type of objects which allowed the "Whittomesque" box to differentiate itself from the surrealist box, from Joseph Cornell's referential dream boxes, or from Charles Gagnon's window boxes for example¹². An identifiable differentiation if only by force of the persistent exhibition of certain materials (cotton, wool and cord among others), the insistent presence of whiteness, and the beginnings of a repetitive distribution of elements in the presentation space.

The present series of boxes shown in Montreal and in Calgary differs greatly from the series just alluded to. We pass from the display-box, still akin to the picture, to the model-box, reminiscent of the work of the architect, the engineer, or the theatre designer. However, in passing from one to another, what in our opinion constitutes their essential character, their museum-like character, is only affirmed.

This reference to the Museum seems to us to be fundamental. Because the collection of objects and their classification has been replaced here by the reconstruction in miniature of a site, we are in danger of misinterpreting. More than ever we witness the Conservation and Presentation of an object with the assistance of material used in museums and in the "spirit" of museums¹³.

The Box and the idea of the Museum are logical associates. The box suggests the enclosure of the specialized museum space, while its frontal window administers the system of communications and prohibitions established between the public and the objects shown. Irene Whittome's current boxes are more square, deeper, and shorter than the former boxes. She is pursuing the reconstitution of a "real" space, the most aesthetically active part of the studio. Rather than referring to an anthropological or theatrical display case, the current box evokes the models found in technological museums which incline toward the teaching of manufacture and of invention. For a moment, the artist's intense accumulative tendency has taken a detour. What is conserved, what militates against the depths of time and a truncated history of the objects, to substitute a personal history of vestiges, is what constitutes the interior of the series of boxes. Object and vestige merge. In the studio, the drawn and painted shape of the cross alone is witness to the artist's

La série de boîtes amorcée en 1969 et exposée en 1973¹¹ relevait d'un système d'assemblage, montage et collage d'objets d'apparence hétéroclite dans un espace d'une profondeur moyenne de 15 à 20 cms environ, clos par un fond et deux côtés en bois et par une vitre frontale. Ces constructions tridimensionnelles comportaient déjà une raison et une manière d'organiser un certain type d'objets qui permettaient à la boîte "whittomienne" de se démarquer de la boîte surréaliste, des boîtes rêveries référentielles de Joseph Cornell, ou encore des boîtes-fenêtres de Charles Gagnon par exemple.¹² Démarquage repérable ne serait-ce que par la persistance d'exposition de certains matériaux (ouate et corde entre autres), la présence insistante de la blancheur, et l'amorce d'une distribution répétitive d'éléments dans l'espace de présentation.

La série actuelle des boîtes montee à Montreal et à Calgary diffère grandement de la série à laquelle nous venons de faire allusion. Nous passons de la boîte-vitrine encore apparentable au tableau à la boîte-maquette qui suggère le travail de l'architecte, de l'ingénieur, ou du décorateur de théâtre. Pourtant en passant de l'une à l'autre, ce qui constitue à notre avis leur caractère essentiel, soit leur caractère muséal, ne fait que s'affirmer.

Cette référence au Musée nous semble fondamentale. Parce que la collection d'objets et leur classement a été remplacée aujourd'hui par la reconstruction miniaturisée d'un lieu nous risquons une méprise d'interprétation. Plus que jamais nous assistons à la conservation et à la présentation d'un objet à l'aide d'un matériel utilisé dans les musées et dans "l'esprit" des musées.¹³

La Boîte et l'idée de Musée s'associent logiquement. La boîte suggère la fermeture de l'espace spécialisé muséal, alors que sa vitrine frontale gère le système de communications et d'interdits qui s'établit entre le public et les choses montrées. Les boîtes actuelles d'Irene Whittome sont plus carrées, plus profondes, et moins hautes que les boîtes anciennes. Elles visent à la reconstitution d'un espace "réel", soit celui de la partie la plus esthétiquement active de l'atelier. Plutôt qu'à une vitrine anthropologique ou théâtrale, la boîte d'aujourd'hui renverrait à la maquette des musées de techniques qui tend vers une pédagogie du fabriqué et de l'invention. La tendance accumulative exacerbée de l'artiste a pris momentanément du détour. Ce qui est conservé, ce qui lutte contre la profondeur du temps et une histoire tronquée des objets pour y substituer une histoire personnelle des traces, c'est ce qui constitue l'intérieur de la série de boîtes. L'objet et la trace se confondent. Dans l'atelier, le motif dessiné et peint en forme de croix témoigne à lui

pictorial activities. The intimation of a potential picture, or of Painting as such, it looms enlarged to the scale of the work space, which is opened up by the transparency of the large windows to external space. Entirely visible, more or less hidden, modified, the cross seems to be intense and weighted down by the cumulative implications of its connotations. As in the museum, the fragments of visual archives of these vestiges are put in order to endure in a series of window furniture whose function is to ensnare memory.

Irene Whittome is preoccupied with inventory, the registration and the stocking of major or less significant events, the coincidence or succession of which create her work. She cannot conceive of her work as being finished in the materiality of the objects she shows any more than she wishes to perceive its beginning other than in the continuum of time.

Later she says “I will have my Museum, I will put all my periods, all my “items” in it”¹⁴. This museum will thus be a personal museum for which yesterday already and still today, fragment by fragment, beginnings of distinct departments coalesce. The freight elevator itself, which houses the projection of the film image, acts as a museum, a museum painted black, the famous *Black Museum*, already alluded to by the artist during her exhibition in 1980 as a sequel to her *White Museum*.

If the freight elevator functions allegorically as a museum it is manifest in concrete terms as a box, a room, a veritable dark room in which the filmed object is projected. From there, the freight elevator refers us to the painter's “camera obscura”, in which the image of the object placed outside is projected, or that other dark room, the photographer's, in which the image is disclosed.

Photography has always been inseparable from Irene Whittome's work, either as a documentary complement or, since *l'Oeil* (1970), as a presence in boxes, as quotations or as part of an inventory, hidden in plastic bags or disguised by other objects, or as testimony to the actions of fixing and of repetition. In this context photography is treated as an element of assemblage. Submitted to an application of encaustic as in the series shown at P.S.1. on the entrance wall to *La Salle de Classe*¹⁵, it is treated as a working surface.

seul des activités picturales propres à l'artiste. Trace du tableau potentiel ou de la Peinture en tant que telle, elle se dresse aggrandie à l'échelle de l'espace de travail ouvert grâce à la transparence des grandes fenêtres sur l'espace extérieur. Entière, plus ou moins cachée, modifiée, la croix apparaît, intense et alourdie par les traces accumulées de ses connotations. Comme au musée, les fragments d'archives visuelles de ces traces sont mis en ordre pour survivre dans une série de meubles-vitrines dont la fonction est de piéger la mémoire.

Irène Whittome est préoccupée par l'inventaire, l'enregistrement et l'entreposage des événements majeurs ou discrets dont la coincidence ou la succession créent son travail. Ce travail, elle ne peut pas le concevoir terminé dans la matérialité des objets qu'elle expose pas plus qu'elle ne veut en saisir le commencement autrement que dans le fil continu du temps.

Plus tard dit-elle, “j'aurai mon musée, j'y mettrai toutes mes périodes, tous mes ‘items’”.¹⁴ Ce musée sera donc un musée personnel dont déjà hier et encore aujourd'hui, fragment par fragment, se constituent des amorces de départements distincts. Le monte-charge lui-même qui abrite la projection de l'image filmique fonctionne comme un musée, un musée peint en noir, ce fameux *Musée noir* auquel l'artiste faisait déjà allusion au moment de son exposition en 1980 comme une suite à son *Musée blanc*.

Si le monte-charge fonctionne allégoriquement comme un musée il se présente concrètement comme une boîte, voire une chambre, une véritable chambre noire dans laquelle se projette l'objet filmé. Le monte-charge nous renvoie dès lors à la “camera obscura” à l'usage des peintres où se projette l'image de l'objet placé à l'extérieur, ou cette autre chambre noire, celle des photographes, à l'intérieur de laquelle l'image se révèle.

La photographie a toujours été inséparable du travail d'Irène Whittome, soit comme complément documentaire soit, depuis *l'Oeil* (1970) comme présence dans les boîtes, en forme de citations ou parties d'un inventaire, cachée dans des sacs de plastiques ou dissimulée par d'autres objets ou encore comme marques des actions de fixer et de répéter. Dans ces perspectives la photographie est traitée comme un élément d'assemblage. Soumise à l'application d'encaustique comme dans la série exposée à P.S.1 sur le mur d'entrée à la *Salle de classe*¹⁵ elle est traitée comme une surface à travailler.

Although we know "...that photography represents the object as absent... that photographic perception effects a dynamic between presence and absence, between reality and unreality and conversely ... that discussions about the "realism" of photographic reproduction could go on forever, even the absolute realism of the copy in no way encroaches upon the absolute unreality of image in relation to perception"¹⁶, we cannot prevent ourselves from treating Irene Whittome's photographs as our sole reference points to reality in the fictive world proposed by the exhibition. The fact that the photographic image is respected in the series *Saint-Alexandre*, but modified in the boxes by pictorial activity to the point of obliteration, only serves to reinforce our sense of reality in the face of complete or partial photographic reproduction. The memory of a situation is transformed into an objective structure and the brush strokes on the image assume the function of imaginative intervention. In these circumstances, when photography is used as an element of architectural reconstruction, as a surface to paint, as well as documentary testimony and as a form of reality, so-called "straight photography" has no role to play.

If Irene Whittome's work embodies the becoming of a personal museum it is equally associated with the immediacy of a garden. A particular garden, in which its proprietor would cultivate vestiges. The Museum and the Garden are interwoven: "... above all it (the garden) is an enclosed space. Its internal system is relatively mobile, but its limits are fixed. It is a laboratory of order ..." ¹⁷. In both these places a performance takes place whose object is in the tradition of assemblage and of classification. The garden appropriates a piece of nature and "civilizes" it. The museum appropriates a piece of "civilization". Cultivated, in one as in the other, is memory, or flowers

"The garden is the site of illusion: illusion that nothing dies and that there, birth is perpetual; illusion that man is all-powerful ..." ¹⁸.

Jacqueline Fry

25 December 1982

Translated by Catherine Sage

Bien que nous sachions"... que la photographie représente l'objet comme absent... que la perception photographique opère un va-et-vient de la présence à l'absence, de l'irréalité à la réalité et réciproquement... qu'on peut discuter à perte de vue sur le réalisme de la reproduction photographique: même le réalisme absolu de la copie n'entamerait en rien l'irréalité absolue de l'image par rapport à la perception", ¹⁶ nous ne pouvons nous empêcher de traiter les photographies d'Irène Whittome comme nos seuls points de repère au réel dans l'univers fictionnel proposé par l'exposition. Le fait que l'image photographique est respectée dans la série *Saint-Alexandre*, mais modifiée par l'action picturale dans les boîtes jusqu'à l'effacement ne fait que renforcer notre sentiment de réalité vis-à-vis de la reproduction photographique, entière ou partielle. Le souvenir d'une situation s'est transformée en structure objective et les coups de pinceau sur l'image assument la fonction d'intervention imaginaire. Dans ces conditions où la photographie est employée comme élément de reconstruction architecturale et comme surface à peindre aussi bien que comme témoignage documentaire et comme une modalité du réel, la photo dite "pure", n'a pas de rôle à jouer.

Si le travail d'Irène Whittome s'inscrit dans le devenir d'un musée personnel, il s'associe également à l'actualité d'un jardin. Un jardin particulier dans lequel son propriétaire cultiverait des traces. Entre le Musée et le Jardin des liens sont tissés"... Surtout il [le jardin] est un espace clos. Son ordre interne est relativement mobile mais ses limites sont fixes. C'est un laboratoire d'ordre..." ¹⁷. Dans ces deux lieux une mise en scène s'effectue dont l'objet est dans la tradition de l'assemblage et de la classification. Le jardin s'approprie un morceau de la nature et la "civilise". Le musée s'approprie un morceau de "civilisation". Dans l'un comme dans l'autre on cultive, la mémoire, ou les fleurs...

"Le jardin est lieu d'illusion: illusion que rien ne meurt et que les naissances y sont perpétuelles, illusion que l'homme est tout puissant..." ¹⁸.

Jacqueline Fry

25 Decembre 1982

1. *Room 901*, a non-portable installation, will thus only submit vestiges, which it will be necessary to select and to organize to be integrated at Calgary in the modified, redefined work. The configuration of *Vancouver* (September 1980) was altered according to the successive constraints and propositions of the museum spaces in question (Montreal — Vancouver — Winnipeg — Hamilton). The ideal experience for Irene Whittome would be the installation in Birmingham (May 1981). Ephemeral and complete work, involving the transformation of the proffered space by the exclusion of a wall, the revelation of a window, the construction of a new wall, the creation of a double space in triangular form and the enhancement of forms and lights brought about by gray paint and white pigment.

2. The exhibition *Reperes* gathered together ten Quebec artists chosen to represent the contribution to contemporary art of a generation of artists during the seventies in Quebec.

3. On the hand-out can be read: ".../Room 901, this room being essential to my work, is open to the public from 27 October to 30 November, from Tuesday to Friday, from 11:00 a.m. to 4:00 p.m. These premises are located at 1030 rue Saint-Alexandre. / A moment of this studio work is the subject of a 16 mm film *901/le 4 juillet 1982*, whose various views were recorded between four in the morning and the afternoon, the fourth day of the seventh month of the year 1982. This film constitutes my direct participation in the exhibition *Reperes* being held from 26 October to 5 December at the Musée d'art contemporain in Montreal. / *Room 901* is a suite, in which two other groups of work play a part: *La Gauchetière*, a series of three-dimensional constructions, and *Saint-Alexandre*, a photographic series. The latter are shown at the Galerie Yajima, 307 West rue Sainte-Catherine, in Montreal, from 27 October to 20 November, from Wednesday to Saturday, from 11:00 a.m. to 5:00 p.m. ..." The photographic image and that of the film are not alike. The right part of the horizontal branch of the cross is missing. The vertical branch touches the ground and seems to meet the white pigment-covered carpet-canvas on the floor. The lines formed by the right side of the black vertical branch on the wall and the white canvas on the ground, perpendicular to one another, are a prolongation of each other.

4. By taking a certain distance in the room in relation to the series of boxes, the repetition of the column in each of them suggests to us somewhat vaguely another image — the poles enclosed in boxes in *The White Museum*.

5. The necessity of this affirmation of self is confirmed in the box which contains, written very explicitly in letra-set, the two letters B and E, or BE.

6. The nature of adhesion to the principle of reality represented by these six photographic images is confirmed even more forcefully in the Alberta College of Art Gallery space because the Calgary visitors were not able to have the studio experience.

7. See: René Payant, "Irene Whittome: Le discours blanc. De l'invention du classement au classement de l'invention." *Parachute*, no. 7 (Summer 1977), pp. 10-15.

8. The BE mentioned in note 5 goes beyond the simple trace-mark. It is the name-mark, the maker's mark. It is the I (JE), but also life as such.

1. *Room 901*, installation non transportable ne pourra donc offrir que des traces qu'il s'agira de sélectionner et organiser pour s'intégrer à Calgary dans l'oeuvre modifiée à redéfinir. La configuration de *Vancouver* (Septembre 1980) s'est modifiée selon les contraintes et propositions successives des espaces muséaux rencontrés (Montréal — Vancouver — Winnipeg — Hamilton). L'expérience idéale pour Irène Whittome aura été celle de l'installation à Birmingham (Mai 1981). Travail éphémère et complet consistant à transformer l'espace offert par exclusion d'un mur, dégagement d'une fenêtre, construction d'un nouveau mur, création d'un espace double en triangle et soulignement des formes et lumières par application de peinture grise et de pigment blanc.

2. L'exposition "Repères" réunissait dix artistes québécois choisis afin de représenter la contribution à l'art actuel d'une génération d'artistes, pendant les années 1970-1980, au Québec.

3. Sur le feuillet on lit: ".../Room 901, ce lieu étant essentiel à mon travail est ouvert au public du 27 Octobre au 30 Novembre, du mardi au vendredi, de 11 heures à 16 heures. Ce local est situé au 1030 de la rue Saint-Alexandre. Un moment de ce travail en atelier est le sujet du film en 16 mm, *901/le 4 juillet 1982*, dont les divers plans furent enregistrés entre les quatre heures du matin et de l'après-midi, le quatrième jour du septième mois de l'année 1982. Ce film constitue ma participation directe à l'exposition *Repères* qui se tient du 26 Octobre au 5 Décembre au Musée d'art contemporain de Montréal. /Room 901 est une suite dont font partie deux autres ensembles: *La Gauchetière*, série de constructions tridimensionnelles, et *Saint-Alexandre*, série photographique. Ces derniers sont présentés à la Galerie Yajima, au 307 ouest rue Sainte-Catherine, à Montréal, du 27 Octobre au 30 Novembre, du mercredi au samedi, de 11 heures à 17 heures. L'image de la photographie n'est pas semblable à celle du film. La partie droite de la branche horizontale de la croix manque. La branche verticale touche le sol et semble rencontrer le tapis-toile pigmenté blanc sur plancher. Les lignes formées par les côtés droits de la branche noire verticale au mur et de la toile blanche au sol, perpendiculaires l'une à l'autre, sont en prolongement.

4. En prenant une certaine distance dans la salle vis-à-vis de la série des boîtes, la répétition dans chacune d'elles du pilier nous suggère quelque peu confusément une autre image, celle des mâts enfermés dans des boîtes à l'intérieur du musée blanc.

5. Cette exigence d'affirmation de soi se vérifie dans la boîte qui contient écrit en lettraset de façon très discernable les deux lettres B et E, soit BE (être).

6. Ce caractère d'adhésion au principe de réalité de ces six images photographiques s'avère d'autant plus fort dans l'espace de l'Alberta College of Art Gallery qu'il n'y a pas eu pour les visiteurs de Calgary l'expérience du passage par l'atelier.

7. Voir entre autres: René Payant "Irène Whittome: le discours blanc. De l'invention du classement au classement de l'invention". *Parachute*, 7, pp. 10-15.

8. Le BE mentionne dans la note 5 dépasse la simple marque-trace. Il est le JE, mais également la vie en tant que telle.

9. *112 dans 1* (1974), a glass-fronted box housing fourteen compartments each divided into eight equal sections is exemplary both of serial organization and of the assemblage of objects whose origin may range from the most nearly natural (a cord, for example) to the industrially manufactured (a plastic bag, polystyrene balls, among other things). *The White Museum* (1975), still within the genre of serial montage, only clarifies the ordering of objects which assume more or less this presence of the natural and of technological production.

10. Jacqueline Fry, *Irene Whittome 1975-1980* (exhibition catalogue; Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1980), pp. 44-45. Referring to Claude Levi-Strauss' argument which we used in this catalogue, it is the concept of project which characterizes the "engineer's work" and the difference from the activity of *bricolage* in which "what it contains bears no relation to the current project, or indeed to any particular project ..." We think that *Room 901*, including *901/le 4 juillet 1982* (the film), *Saint-Alexandre* (the photographic series), and *La Gauchetière* (the series of boxes), constitute a project.

11. Under the title *Assemblages* at the Galerie Martal, Montreal.

12. It is not possible within this text to undertake a systematic study of boxes constructed by a certain number of artists, boxes which are for each artist the result of very specific propositions. The work *Art in Boxes*, Alex Mogelon/Norman Laliberte (New York: Van Nostrand-Reinhold, 1974, 240 pp.) in its preface does not attempt to do other than: "to bring attention to what we think is still another new tendency within contemporary art, journeying somewhere between painting and sculpture and many times hanging mysteriously between illusion and reality". This is, rather, a book of illustrations. Among the some three hundred and fifty boxes illustrated we find the following Irene Whittome works: in the chapter "The people boxes" *La dame, la corde et les deux sacs* (1973), in the chapter "Objects" *Egg* (1969) and *La vieille boîte* (1969/70), and finally in the chapter "Multiples" a detail from *Narcisse* (1969), a serigraphic image framed with cotton wool in a thin plexiglas box.

13. This idea of the "Museum" was already present in *La Boîte-en-valise* created by Marcel Duchamp between 1938 and 1941. "... I first thought about a book, but I did not like the idea. Then it occurred to me that it could be a box in which all my works would be collected and mounted like in a small museum, a portable museum, so to speak". From an interview with James Johnson Sweeney (1955), quoted by Arturo Schwartz in *The Complete Works of Marcel Duchamp* (New York: Harry N. Abrams Inc., 1969), p. 513.

14. Meeting with Irene Whittome Tuesday, 2 November 1982.

15. *Model one — Work at School/Class Room 208*. Project Studio One (P.S.1). A Centre for the Experimental Arts, Institute for Art and Urban Resources Inc., New York, November 1979.

16. Under the direction of Pierre Bourdieu. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (Paris: les Editions de Minuit, 1965), p. 293.

17. Marc Le Bot, "Nature bien ordonnée", *Jardins contre Nature*, Traverses/5-6 (Paris: Centre de Creation Industrielle, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1976), p. 22.

18. Pierre Grimal, "Jardin des Hommes, jardin de Rois", *Ibid.*, p. 71.

9. *112 dans 1* (1974), boîte-vitrine comportant quatorze compartiments chacune divisée en huit sections égales est exemplaire à la fois d'une organisation sérielle et de l'assemblage d'objets dont l'origine oscille entre le plus proche du naturel (une corde par exemple) et le fabriqué industriellement (un sac de plastique, des boules de polystyrène entre autres). Les *musées blancs* (1975), toujours dans le cadre du montage sériel, ne feront que préciser la mise en ordre d'objets animant plus ou moins cette présence du naturel et celle de la production technologique.

10. Jacqueline Fry. Catalogue de l'exposition "Irene Whittome 1975-1980", Musée des beaux-arts de Montréal, 12 Septembre - 26 Octobre 1980, p. 44-45. Si nous reprenons l'argument de Claude Levi-Strauss que nous avons utilisé dans ce catalogue c'est la notion de projet qui caractérise "le travail de l'ingénieur" et le différencie de l'activité de bricolage dont "la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment ni d'ailleurs avec aucun projet particulier...". Nous pensons que *Room 901* incluant *901/le 4 juillet 1982* (le film) *St Alexandre* (la série photographique) et *La Gauchetière* (la série de boîtes) constitue un projet.

11. Sous le titre "Assemblages" à la galerie Martal, Montréal.

12. Il n'est pas possible dans le cadre de ce texte d'entreprendre une approche systématique des boîtes construites par un certain nombre d'artistes, boîtes qui pour chaque artiste sont issues de problématiques très spécifiques. L'ouvrage "Art in Boxes" (Alex Mogelon/Norman Laliberté, Van Nostrand-Reinhold, New York, 1974, 240 pp.) ne prétend pas dans sa préface faire autre chose que: "to bring attention to what we think is still another new tendency within contemporary art, journeying somewhere between painting and sculpture and many times hanging mysteriously between illusion and reality." Il s'agit là plutôt d'un ouvrage d'illustration. Parmi les quelques trois cent cinquante boîtes illustrées nous trouvons d'Irene Whittome: dans le chapitre "The people boxes" *La dame, la corde, et les deux sacs* (1973), dans le chapitre "Objects" *Egg* (1969) et *La vieille boîte* (1969/70), enfin dans le chapitre "Multiples" en détail de *Narcisse* (1969), image sérigraphique encadrée de ouate dans une mince boîte de plexiglass.

13. Cette idée de "Musée" était déjà présente dans *la Boîte-en-valise* réalisée par Marcel Duchamp entre 1938 et 1941. "... I first thought about a book, but I did not like the idea. Then it occurred to me that it could be a box in which all my works would be collected and mounted like in a small museum, a portable museum, so to speak". Dans un entretien avec James Johnson Sweeney (1955), cité par Arturo Schwartz in "The Complete Works of Marcel Duchamp", Harry N. Abrams Inc., New York, 1969, p. 513.

14. Entretien avec I. Whittome le mardi 2 Novembre 1982.

15. *Model one - Work at School/Class Room 208*. Project Studio One (P.S.1). A Center for the Experimental Arts, Institute for Art and Urban Resources, Inc., New York, November 1979.

16. Sous la direction de Pierre Bourdieu. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, les Editions de Minuit, Paris, 1965, p. 293.

17. Marc Le Bot. "Nature bien ordonnée" in: *Jardine contre Nature*. Traverses/5-6, Centre de Création Industrielle, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1976, Paris, p. 22.

18. Pierre Grimal. "Jardins des Hommes, jardins des Rois" in: *Ibid* 17, p. 71.



WORKS IN EXHIBITION

ENCAUSTIC INSTALLATION

1. **White Door** 1980
wood, encaustic, wax, pigment powder
bois, encaustique, cire, poudre
121.9 × 243.8 cm
2. **White Cross** 1980
cardboard, encaustic, wax, pigment powder
carton, encaustique, cire, poudre
86.3 × 48.2 cm
3. **Black Cross** 1980
cardboard, encaustic, wax, pigment powder
carton, encaustique, cire, poudre
86.3 × 48.2 cm
4. **Black Door** 1980
wood, encaustic, wax, pigment powder
bois, encaustique, cire, poudre
121.9 × 243.8 cm

5. **White Panel** 1980
wood, encaustic, wax, pigment powder
bois, encaustique, cire, poudre
45.7 × 228.6 cm
6. **White Panel With Black Ledger** 1980
wood, encaustic, wax, pigment powder
bois, encaustique, cire, poudre
45.7 × 228.6 cm
7. **Small Wax Tablet** 1980
wood, encaustic, newspaper, wax, pigment powder
bois, encaustique, papier journal, cire, poudre
12.7 × 45.7 cm
8. **Red Cross** 1980
cloth
toile
81.2 × 116.8 cm

LA GAUCHETIERE SERIES

8 boxes 35.5 × 44.4 × 20.3 cm
17 boxes 49.5 × 43 × 7.6 cm

wood, acrylic paint, cloth, crayon,
ink, 'foamcore', photograph, canvas
bois, peinture acrylique, toile, crayon,
tusche, photographie, canevas

ROOM 901 (Re-enactment)

Installation

1. **White Canvas** 1982
canvas, acrylic paint
canevas, peinture acrylique
154.9 × 213.3 cm
2. **White Powder Canvas** 1982
white pigment powder
poudre
208.2 × 208.2 cm
3. **Black Cross**
acrylic paint
peinture acrylique
4. **Small Photograph**

901 / LE 4 JUILLET 1982

1. 60 minute colour video tape loop
bande video couleur, continuelle

SAINT-ALEXANDRE SERIES

7 photographs

- 1-6 6 photographs 49.5 × 43 × 3.8 cm
7 1 photograph 62.2 × 50.8 × 5 cm

"Room 901"
Installation 1982
(hidden cross)

CURRICULUM VITAE

IRENE WHITTOME

Born in Vancouver, Canada, 1942.

Studies at the Vancouver School of Art, 1959 - 1963
and at Atelier 17, Chez Hayter, Paris, 1965 - 1968.

Teaches since 1968 at Concordia University, Montreal.
(Master's and Undergraduate Programs, Interdisciplinary section.)

SOLO EXHIBITIONS

- 1978 "Irene Whittome — Recent Works", Agnes Etherington Art Centre
Kingston, Ontario
- 1978 "Paperworks", 1st Installation, National Gallery of Canada, Ottawa
- 1979 "Paperworks", 2nd Installation, National Gallery of Canada, Ottawa
- 1979 P.S. I Installation, New York
- 1980 "IRENE WHITTOME 1975-1980", Montreal Museum of Fine Arts, Montreal
- 1980 "ENCAUSTICS, 1890-1980", Yajima/Galerie, Montreal
- 1981 "IRENE WHITTOME 1975-1980", travelled to: Vancouver Art Gallery,
Winnipeg Art Gallery, Hamilton Art Gallery
- 1981 Ikon Gallery, Birmingham, England, Installation
- 1981 49 Parallel, New York City
- 1982 Yajima/Galerie, Montreal
- 1982 "Room 901", Installation at the artist's studio

FILMS

- Coloured film and Video tape discussing her work in the National Gallery
Collection; National Museums of Canada, June 1978

GROUP EXHIBITIONS

- 1978 "Transparent Things", The London Art Gallery, January 1978; Alberta
College of Art, Feb. 1978; Art Gallery of Greater Victoria, March 1978;
Dalhousie Art Gallery, May 1978, Musée d'art Contemporain, July 1978.
- 1978 "Contemporary Canadian Sculpture", Centre Saidye Bronfman,
Montreal
- 1978 "Artists of the Gallery — Recent Works", Yajima Gallery, Montreal
- 1979 "Artists of the Gallery — Recent Works", Yajima Gallery, Montreal
- 1979 Art Bank Selection, Harbourfront, Toronto
- 1982 "Repères: Art Actuel du Quebec/Québec Art Now", Musée d'art
contemporain, Montréal, Travelling Exhibition

AWARDS & SCHOLARSHIPS

- 1972 Purchase Award, Montreal Museum of Fine Arts, Montreal
- 1972 Purchase Award, Ministère des Affaires culturelles du Quebec
- 1972 Canada Council
- 1972 Medal of honour, Internationale Grafik-Biennale, Frechen, Germany
- 1976 Purchase Award, Imprint 76, Montreal
- 1978 Quebec delegate to represent Quebec at S 10 Sculpture Conference,
York University, Toronto
- 1978 Print Commission, Art Bank of Canada Collection
- 1979 Installation at P.S. I, New York, Canada Commision

PUBLICATIONS

- 1978 "Art Actual Skira Annuel", Switzerland
- 1978 "Masterworks of Canadian Art", McClelland and Stewart Limited
- 1978 "Regards sur le Travail d'Irène Whittome"; Vie des Arts, p. 28, 29, 30
Summer/ETE, 1978
- 1978 "Women's Work", Chatelaine, p. 37 cont'd p. 82, July 1978

COLLECTIONS

- Bibliothèque nationale de Paris
- Ministère des Affaires culturelles, Paris
- La Bibliothèque royale de Belgique
- The Vancouver Art Gallery
- The Burnaby Art Gallery, Vancouver
- Museum of Modern Art, Skopje, Yugoslavia
- La Maison du Canada, Paris
- The Municipal Museum, Birmingham, England
- Le Musée d'art moderne, Buenos Aires
- Montreal Museum of Fine Arts
- Ministère des Affaires culturelles du Québec
- Sir George Williams University, Montreal
- The Art Bank, Canada Council
- Public Works of Canada
- Steinberg Collection, Montreal
- Private Collections in Europe and in Canada
- The National Gallery of Canada, January 1978

ALBERTA COLLEGE OF ART GALLERY
Southern Alberta
Institute of Technology

Val Greenfield, Curator
Kathleen Compton
Nancy Dodds
Bradley Struble

Graphic Design/Layout
Bradley Struble

Typesetter
Barbara Decarie

Thanks to Graphic Art Services, S.A.I.T.



3 3286 05585135 2



ALBERTA COLLEGE OF ART
G · A · L · L · E · R · Y

**1301 16TH AVENUE N.W.
CALGARY ALBERTA
CANADA T2M 0L4**